

сам покидает тот или иной свой образ, а изгоняется из него повествователем при помощи пародии. Это создает особый, собственно пародийный образ, но в финале Степан Трофимович его преодолевает; пародия снимается, на первый план выступает ищущая, решительная личность, разрушающая предметные рамки самого себя. Но уходит он не в абсолютную свободу, а в некий новый образ. История ухода Степана Трофимовича - калейдоскоп новых жизненных определений себя. Важно, что здесь понятия *идея и жизнь* коррелируют, то есть жизнь помогает преодолевать идею, но и утверждается при помощи идеи.

Смерть Степана Трофимовича - одновременно и результат невозможности неопределенного существования в равновесной системе романа (как и у Ставрогина), и утверждение нового, более возвышенного образа самой личности.

В *ито* Гогс концепция человека по роману "Бесы" предполагает преодоление всяческих сковывающих рамок (*идеи*), но не ради самой внеэтической свободы, а ради утверждения нового, лучшего (что потом тоже будет преодолено). Возникает своеобразная диалектика статического и динамического, которая и определяет путь личности.

Т.Ю.Дикова

## ОКСЮМОРОННОЕ СЛОВО ГРИНА (рассказы 1920-х годов)

Гриновское восприятие мира тесно связано с внутренним состоянием человека: именно через человека писатель пропускает и воспринимает информацию, идущую извне. Возможности человеческого сознания, по Грину, не безграничны и могут быть подвержены деформации. Возникающая при этом эстетическая напряженность определяет то сложное соединение контрастных, оксюморонных сил, которое характеризует его прозу.

Художнику свойственно чрезвычайно свободное конструирование своей эстетической реальности. При этом он не просто "сталкивает" резко противостоящие словесные компоненты, он строит свою поэтику, подчиненную усиленному, *странному* гротесковому оксюморону. В его языке существует разнообразный набор слов-акцентов, в которых сосредото-

но все описание психической географии человека. Художнику важно обозначить не столько сами контрастные ряды психологических состояний, сколько их переходы и взаимопереходы. Бессознательное, интуитивное, соединяясь с рациональным, сознательным, рождает чувство, принадлежащее к сфере надсознательного. Микроуровень текстов рассказов 20-х годов точно передает внутреннее сверхнапряженное, сверхординарное состояние человека.

Нестандартные причудливые ощущения и чувства гриновских героев облакаются автором в тождественную оксюморонную словесную форму, основанную на соединении семантически разнородных языковых компонентов, которые становятся преобразованными психическими сущностями, возникающими из бессознательного в форме слов, несущих в себе особую, "причудливую" экспрессию. Как правило, гриновский оксюморон значим не сам по себе: он становится принципом организации развернутых фрагментов текста, строящихся как смена разнообразных острых контрастов. В качестве противостоящих слов писатель нередко использует языковые антонимы; в его речи встречаются также лексические элементы или их сочетания, не соотнесенные семантически.

В рассказах мы видим ряд взаимосвязанных друг с другом мотивно-тематических антиномий, отношения которых не сводимы к контрасту положительного - отрицательного, приятия - неприятия. Так например, искусство не всегда представляется писателю в виде увлекательной альтернативы действительности, его гуманистический смысл может ставиться Грином под сомнение. У художника почти нет устойчивых статичных положительных или отрицательных словесных смысловых соответствий. Ничто в его речевой форме не завершено: одно состояние переходит в другое, все подвижно, динамично. Внутренние переходы далеких друг от друга чувств, настроений, состояний (они запечатлены в тропах, синтаксисе, ритме) создают тот самый "непрерывный трепет души", который делает ее природу столь неуловимопротиворечивой. Грин развертывает перед читателем драматическое состояние между возможной реализацией духа и его нереализацией, имеющей причины внешнего характера - социальные, бытовые, психологические. Пронизанное оксюморонами разного порядка повествование художника - на грани

реальности и ирреальности. Их взаимопроникновение и взаимооборачиваемость создают особый, мерцающий образ мира, запечатленного как бы в нескольких проекциях, где сомкнулись две разнотипные области бессознательных представлений: мир интуитивных вдохновенных творческих прозрений автора и воссозданная его вымыслом подсознательная психическая стихия его героев.

*Д.В. Жердев*

## СКАЗЫ БАЖОВА КАК СВЕРХТЕКСТ

Описывая творчество любого автора как целое, мы можем употребить по отношению к нему термин *сверхтекст*. Однако в большинстве случаев такое объединение мотивировано только личностью автора; сверхтекст не становится активным началом, определяющим построение каждого отдельного текста. В ряде случаев такая активность проявляется в существовании общего поля смыслов, "сквозных мотивов", не только возобновляемых в процессе создания новых текстов, но также более или менее осознанно развивающихся, реализуясь полностью только в системе текстов - особенно это относится к авторским циклам и сборникам ("Повести Белкина", "Миргород", "Голубая книга" и пр.). Однако в подавляющем большинстве случаев отдельные тексты - элементы системы - строятся как относительно независимые, способные быть самостоятельным объектом читательской рецепции без обязательной отсылки к сверхтексту. При этом объединяющий принцип обычно легко выделим и сводим к ограниченному кругу идей - на содержательном уровне; на формальном это обычно сквозные мотивы или ключевые образы, реже некий универсальный принцип построения отдельных текстов.

Рассматривая специфику сказов Бажова как сверхтекста, мы должны отметить высочайшую степень его актуальности по отношению к единичному тексту. Необходимо констатировать наличие над-системы смыслов и форм, влияющих на построение отдельных сказов, однако такая констатация будет недостаточной. Отдельные сказы, как правило, не являются в собственном смысле отдельными. Это касается и содержания малых циклов (типа истории семьи Данилы-мастера), и реализации сквозных мотивов (типа "Ключ-